

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Les décors peints médiévaux de l'abbatiale Notre-Dame et Saint-Jean de Floreffe

Wilmet, Aline

Published in:

Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles

Publication date:

2012

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Wilmet, A 2012, 'Les décors peints médiévaux de l'abbatiale Notre-Dame et Saint-Jean de Floreffe', *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, VOL. 23, p. 15 - 42.

General rights

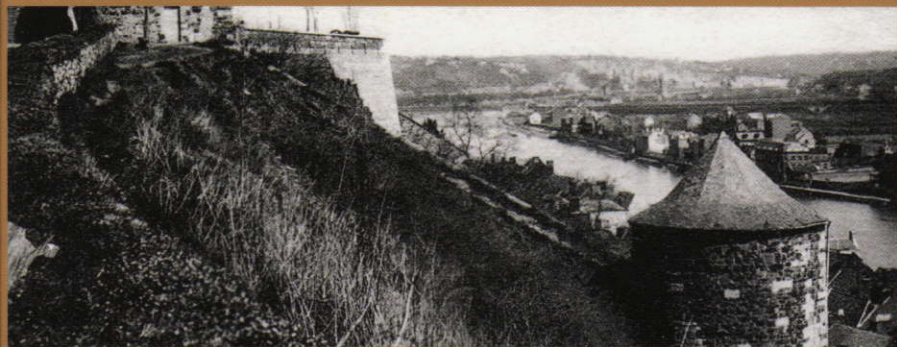
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES
TOME 23 - 2011



Aline WILMET

*Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège
Doctorante aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur*

Les décors peints médiévaux de l'abbatiale Notre-Dame et Saint-Jean de Floreffe

Introduction

L'abbatiale de Floreffe renferme un patrimoine peint exceptionnel conservé *in situ* qui s'amenuise d'année en année au détriment d'informations archéologiques cruciales. Les vestiges de polychromie médiévale sont principalement localisés dans le bras nord du transept et dans le vaisseau central de la nef, des secteurs épargnés par les transformations de Laurent-Benoît Dewez au XVIII^e siècle (fig. 1). Il s'agit principalement d'un décor de faux appareil ocre jaune à double joint blanc qui orne l'ensemble de l'abbatiale et de différents motifs pour la plupart géométriques (bandeaux plissés, motifs de fausse draperie, cercles sécants à motifs héraldiques, frises de rinceaux), mais aussi de quelques médaillons figurés qui n'avaient jamais fait l'objet d'étude approfondie avant 2010¹.

Cadre historique

L'abbaye de Floreffe est située sur un imposant promontoire rocheux au confluent de la Sambre et du Wéry, dans un contexte géologique schisteux et un relief accentué peu adaptés à la construction d'un tel édifice². La troisième fille de l'ordre de prémontré est fondée en 1121³ par Norbert de Gennep, suite au don de l'alleu de Floreffe appartenant au comte Godefroid de Namur et à son épouse Ermesinde. La chapelle dite « du Salve »⁴ est consacrée la première fois, en 1123, par l'évêque de Liège Albéron I^{er} et la seconde, en 1161, par l'évêque Henri II de Leez. Grâce à son statut privilégié au sein de l'ordre, l'abbaye reçoit dès sa fondation de nombreuses faveurs de la part des comtes de Namur et de l'évêque et s'enrichit considérablement⁵. Ainsi, les comtes de Namur choisissent cet édifice comme nécropole : le comte Godefroid (1067/1068-1139) et son épouse Ermesinde tout comme leurs successeurs, Henri l'Aveugle (1115-1196) et sa seconde épouse, Agnès de Gueldre, se font inhumier dans la chapelle. Au début du XIII^e siècle, suite au conflit de succession

¹ Cette étude résulte des recherches effectuées lors de notre mémoire de fin d'études réalisé et défendu à l'Université de Liège en 2010 (WILMET Aline, 2010). Avant toute chose, nous tenons à remercier nos promoteurs, Messieurs Patrick Hoffsummer et Christian Sapin, ainsi que les professeurs Mathieu Piavaux et Benoît Van den Bossche, pour leur soutien durant toute l'élaboration de cette étude. Nous adressons également notre vive reconnaissance au personnel de l'abbaye de Floreffe qui nous a réservé un accueil chaleureux, particulièrement Monsieur le préfet Jules Massart, l'abbé Jean Lombet et Monsieur Jacques Guissard, ainsi que toutes les personnes qui ont de près ou de loin contribué à la réalisation de cette étude et particulièrement, Mesdames Ariadna Cervena Xicotencalt et Louise Samain et Monsieur Bernard Gilbert.

² SPÈDE Raphaël, « Prémontré ou la place de l'ordre éponyme au sein de l'architecture monastique » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane (dir.), 1996, p. 26-27 ; PIAVAUX Mathieu, 2000, p. 203 et 250.

³ BARBIER Joseph et Victor, 1880, p. 7-9. La charte de fondation est notamment reproduite en latin et traduite en français dans l'ouvrage du chanoine Maere (MAERE René, 1911, p. 7-10).

⁴ La Chronique rimée de Floreffe, datée de la seconde moitié du XV^e siècle, mentionne l'édification de cette chapelle (de REIFFENBERG Frédéric, 1848, p. 68).

⁵ BARBIER Joseph et Victor, 1881, p. 7-67.

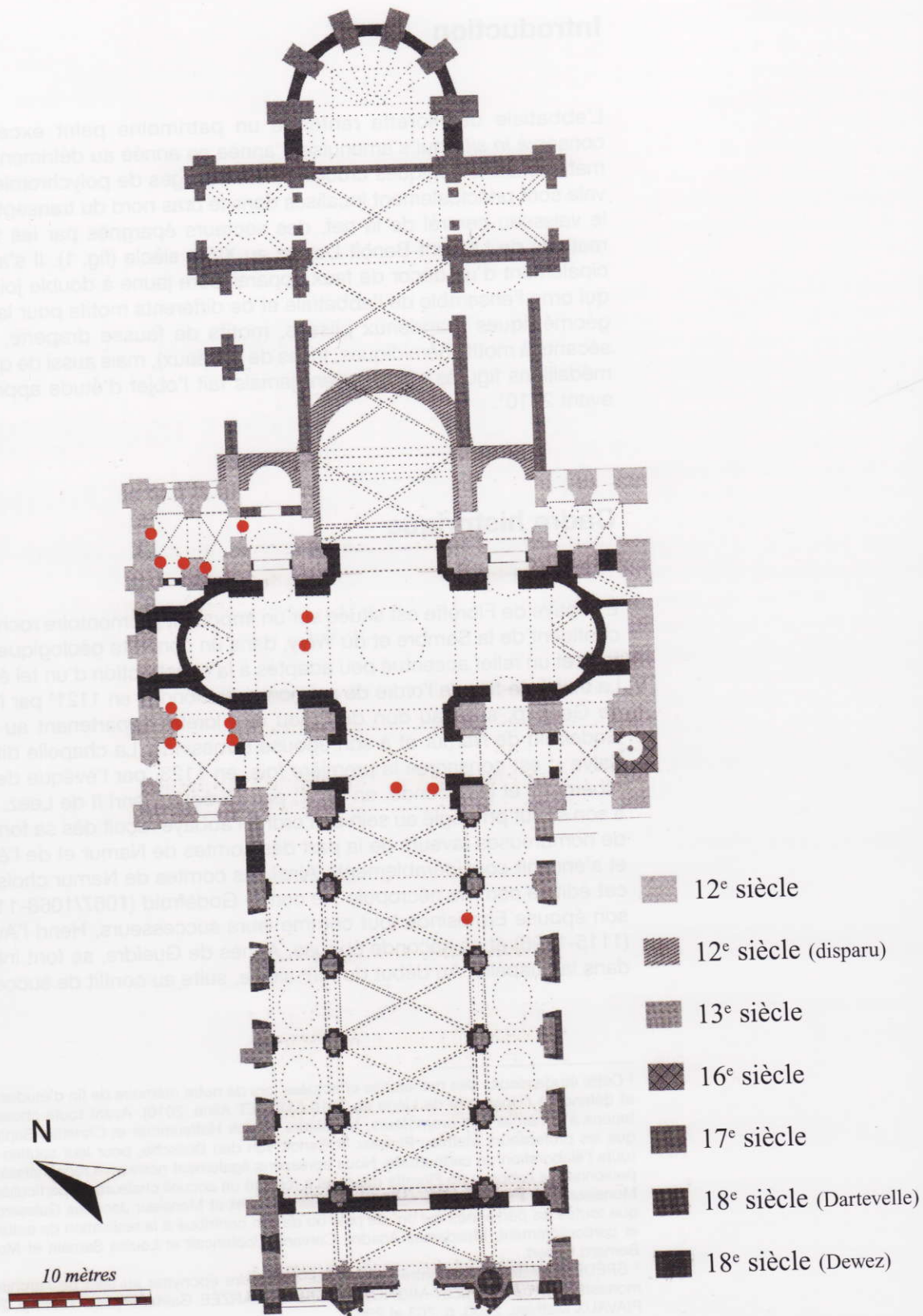


Fig. 1.- Plan chronologique du gros œuvre de l'abbatiale et du décor de L.-B. Dewez. Les pastilles rouges indiquent les vestiges des décors peints.
 D'après PIAVAUX Mathieu, 2000, p. 210 (redessiné par Jean-Noël Anslijn d'après JEANMART Jean et CHANTRAINE Luc, « L'église abbatiale avant l'intervention de Dewez » dans GÉNICOT Luc Francis, 1973, p. 40-41).

qui opposa en 1188 Henri l'Aveugle comte de Namur et Baudouin V de Hainaut, la nécropole floreffoise est abandonnée au profit de la collégiale Saint-Aubain de Namur⁶.

C'est en 1165 que Gerland, troisième abbé de Floreffe, pose la première pierre du transept dont le gros œuvre semble avoir été achevé vers 1170⁷, si l'on en croit l'analyse dendrochronologique proposant une date d'abattage des bois de charpente vers 1173-1174⁸. Après une interruption de plusieurs années⁹, le gros œuvre de la nef est achevé vers 1235-1240¹⁰. L'abbatiale est consacrée le 13 novembre 1250 à Notre Dame et à saint Jean par Pierre Capocci, cardinal d'Albanno¹¹.

Durant le Moyen Âge, l'ensemble de l'édifice est couvert par un plafond plat¹², remplacé au XVI^e siècle par des voûtes en briques et Calcaire de Meuse. C'est en 1563¹³ que la tour carrée couronnant l'abbatiale est élevée sur le bras sud du transept. En 1638¹⁴, sous l'abbatiate de Jean Roberti, le chœur de l'abbatiale est reconstruit et on le pare de stalles en bois sculpté¹⁵. Au XVIII^e siècle, trois abbés réalisent des travaux considérables qui donnent un nouveau visage à l'abbaye, dont le style s'adapte au goût du jour avec une architecture en briques et en Calcaire de Meuse. Il s'agit de l'abbé Louis Van Werdt (1719-1734), de l'abbé Charles Darteville (1737-1756) et de l'abbé Jean-Baptiste Dufresne (1764-1791), qui donnent chacun leur nom à un quartier de l'abbaye. L'architecte Laurent-Benoît Dewez se charge de la décoration de l'abbatiale dans le goût classique entre 1770 et 1775¹⁶. Il réalise une scénographie qui vise à unifier l'espace interne de l'abbatiale ainsi que sa décoration et qui modifie la perception de l'intérieur de l'édifice médiéval. En effet, l'ensemble des décors peints médiévaux sont dissimulés derrière ce revêtement aux allures de décor de théâtre.

⁶ BARBIER Joseph et Victor, 1881, p. 62.

⁷ PIAVAUX Mathieu, 2000, p. 207.

⁸ HOFFSUMMER Patrick, 1989, p. 101-127 ; HOFFSUMMER Patrick et Houbrechts David, 1995, p. 78 ; HOFFSUMMER Patrick, « Les charpentes » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane (dir.), 1996, p. 44.

⁹ Certains auteurs traitent d'une « période sombre », à l'origine de laquelle se trouve la lutte entre le comte de Hainaut, Baudouin V, et Henri l'Aveugle, comte de Namur (JEANMART Jean et CHANTRAINE Luc, « L'église abbatiale avant l'intervention de Dewez » dans GÉNICOT Luc Francis, 1973, p. 37-38). Par la suite, l'attaque de Floreffe par Ferrant de Portugal, comte de Flandre et de Hainaut, aurait ralenti le chantier jusque dans les années 1230 (de REIFFENBERG Frédéric, 1881, p. 74). La plupart des sources traitent du saccage de Floreffe, mais aucunement de destruction partielle de l'abbatiale. Les nombreuses richesses accumulées par les chanoines sont suffisantes pour répondre aux besoins de la construction de la nef (PIAUAUX Mathieu, 2000, p. 215).

¹⁰ Les bois de charpente ont été dendrodatés des années 1230 (HOFFSUMMER Patrick, 1989, p. 101-125). Mathieu Piaux propose une date d'achèvement du gros œuvre entre 1235 et 1240 et propose « un rapport étroit entre [l'acquisition, dans ces années, de forêts par l'abbaye] et le montage de la charpente de la nef » (PIAUAUX Mathieu, 2000, p. 246 et 247).

¹¹ de REIFFENBERG Frédéric, 1881, p. 77 ; GÉNICOT Luc Francis (dir.), 1973, p. 15.

¹² GÉNICOT Luc Francis, 1974, p. 33-34.

¹³ JEANMART Jean et CHANTRAINE Luc, « L'église abbatiale avant l'intervention de Dewez » dans GÉNICOT Luc Francis, 1973, p. 52.

¹⁴ HOFFSUMMER Patrick, 1989, p. 115 et 116.

¹⁵ BARBIER Joseph, 1871, p. 434.

¹⁶ DUQUENNE Xavier, « L'église au XVIII^e siècle » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane, 1996, p. 52-66.

Objectifs

Si les campagnes de construction du gros œuvre de l'abbatiale florennoise ont suscité des recherches considérables¹⁷ et que la dendrochronologie a largement contribué à dater les différentes phases de construction de l'abbatiale¹⁸, les revêtements muraux médiévaux souffrent d'un manque criant de recherche¹⁹. Notre objectif majeur est de mettre en évidence les différentes phases de réalisation des décors et d'en préciser la datation. De plus, nous cherchons à déterminer les techniques de mise en œuvre de ces revêtements peints et à mettre en évidence la palette du peintre florennois.

Méthodologie

L'étude des enduits peints se veut être une méthodologie « rigoureuse, systématique et globale »²⁰ pour être représentative du site. Ainsi, afin de répondre à nos objectifs, nous avons procédé à une analyse macroscopique rigoureuse des revêtements peints dans le cadre d'une prospection de terrain. Cette analyse de la stratigraphie pose des hypothèses quant à la succession des phases d'élaboration et des techniques de mise en œuvre des décors. Toutes les observations réalisées lors de cette investigation sont reportées sur des relevés graphiques, enregistrées dans des bases de données augmentées d'un relevé photographique systématique permettant de documenter chaque détail et ornement étudié.

Cette première investigation a mis au jour une stratigraphie complexe et a suscité de nombreuses interrogations quant à la mise en œuvre des matériaux (mortiers et pigments) (fig. 2). Afin de proposer des réponses à nos questions, 65 échantillons ont été prélevés dans les secteurs médiévaux. Un premier classement a été réalisé après observation au microscope optique des mortiers et des pigments selon les caractéristiques suivantes : la couleur, la forme, la granulométrie, la cristallinité des cristaux (transparent ou opaque), la dureté (compact ou friable), l'homogénéité ou l'hétérogénéité de l'échantillon, la présence d'agréats ou celle d'un liant²¹. À partir de ces observations, nous avons proposé des hypothèses quant à la nature des pigments employés. Après analyse des 65 échantillons en microscopie optique, 24 ont été

¹⁷ MAERE René, 1911 ; GÉNICOT Luc Francis (dir.), 1973 ; GÉNICOT Luc Francis, 1974 ; GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaëtane, 1996 ; PIAVAUX Mathieu, 2000.

¹⁸ HOFFSUMMER Patrick, 1989 ; HOFFSUMMER Patrick, 1998 ; HOFFSUMMER Patrick (dir.), 2002.

¹⁹ LEMEUNIER Albert, « Le décor des murs médiévaux » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaëtane, 1996, p. 46-50.

²⁰ BOISSARD-STANKOV Emmanuelle, « L'archéologie des enduits peints : des fragments en fouilles à l'étude stratigraphique *in situ* » dans DENOËL Sophie (dir.), 2008, p. 67-77.

²¹ FRIZOT Michel, 1975 ; PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, 1998 ; PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, 2000 ; SAPIN Christian, 1991 ; PARRON-KONTIS Isabelle et PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, 2000, p. 48-53.

Fig. 2.- Bras nord du transept, partie est de l'arc diaphragme, trois types d'enduits jointifs forment le support de la couche picturale.

© Aline Wilmet.



sélectionnés pour l'analyse des pigments en spectrométrie Raman et 11 pour l'analyse des mortiers en microscopie électronique à balayage (MEB). Ces échantillons sont susceptibles d'éclairer la compréhension des phases de conception des revêtements muraux et d'apporter des renseignements au sujet de la technologie de réalisation des revêtements peints. Nous avons travaillé en collaboration avec le Centre européen d'Archéométrie de l'Université de Liège, ainsi qu'avec le Laboratoire de Microscopie électronique des Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, qui ont mis à notre disposition des techniques de laboratoire qui complètent les observations archéologiques.

Parallèlement à ces analyses, nous avons entrepris une étude stylistique approfondie des peintures, en les comparant à d'autres décors sur différents supports, tels que la peinture murale, l'enluminure et la peinture sur châsse. Dans ce contexte, nous avons cherché à comprendre la place de l'ornement dans l'esthétique médiévale et d'envisager son rôle dans la mise en évidence de l'espace liturgique²².

Les revêtements peints de l'abbatiale : investigation macroscopique et stratigraphique

Le bas-côté occidental du bras nord du transept

Nous constatons que l'ensemble des parties basses des murs du bas-côté ouest du bras nord du transept est peint de noir. Seuls quelques

²² PALAZZO Éric, 2003, p. 7-21.

Fig. 3.- Bras nord du transept, stratigraphie du soubassement du pilier nord, entre le vaisseau central et le bas-côté.
© Aline Wilmet.



fragments persistent encore, mais ils sont suffisants pour ajouter que ce décor a été restauré au moins une fois. La maçonnerie est faite d'un grand appareil taillé au pic et la limite entre le soubassement et le mur est soulignée par une moulure en gorge, elle-même taillée au ciseau.

L'étude de la stratigraphie du soubassement (fig. 3) révèle la superposition de deux phases de décoration : la première est composée d'un mortier de base ocre jaune foncé, qui est appliqué sur la maçonnerie (1). Sa texture est sableuse car il est réalisé avec une plus grande quantité de charge que de chaux. Par-dessus se trouve une couche d'enduit de chaux sur laquelle est peinte la couche picturale noire (2). La seconde phase est constituée de deux mortiers forts différents. Le premier, ocre jaune pâle, est taloché sur la première couche picturale noire et est très compact, dense et difficile à prélever (3). Par-dessus est appliqué un second mortier blanchâtre plus friable et contenant des nodules de chaux de grandes dimensions mal écrasés (4). Leur épaisseur est variable et semble régulariser la surface. Un mortier jaune est appliqué sur cette nouvelle base (5). Il contient des nodules de chaux de petites dimensions et l'observation au microscope a révélé la présence de fibres végétales. Enfin, l'enduit de chaux blanc est appliqué sur l'ensemble (6) et la partie inférieure est peinte de noir.

La stratigraphie du pilier sud présente un mortier de couleur ocre rouge contenant des nodules de chaux mal écrasés appliqué directement sur la maçonnerie. Une seconde couche de mortier de chaux d'environ 1 cm d'épaisseur lui succède et est ornée du motif de faux appareil ocre jaune à double joint blanc. Ce revêtement est ensuite enduit de chaux et recouvert d'un second décor géométrique plus chatoyant (fig. 4).



Fig. 4.- Bras nord du transept, pilier sud, vestiges des médaillons aux meubles héraldiques et reconstitution.
© Aline Wilmet.



Fig. 5.- Bras nord du transept, bas-côté occidental, retraits du pilier sud, frise de rinceaux ocre rouge sur fond blanc appliqué sur le faux appareil.
© Aline Wilmet.

Fig. 6.- Bras nord du transept, saillie nord du pilier nord entre le vaisseau central et le bas-côté ouest, motif de frise noduleuse du premier décor recouverte des vestiges du faux appareil et d'un troisième décor décoloré mais tracé plus finement.

© Aline Wilmet.



Il s'agit de cercles sécants qui forment des médaillons. Ceux-ci sont dessinés au compas d'un trait fin ocre rouge foncé. Un cercle blanc dans lequel est inscrit un autre cercle noir joint les médaillons entre eux. Les couleurs employées sont l'ocre jaune, l'ocre rouge foncé, le brun, le bleu et le vert. Il est intéressant de remarquer que le tracé au pinceau des médaillons est nettement visible. L'intersection des cercles forme des losanges aux côtés incurvés qui sont peints en alternance en brun ou en ocre jaune. Dans les losanges bruns sont inscrits des meubles héraldiques peints en blanc et dessinés au préalable par un fin tracé préparatoire brun foncé. Les meubles sont extrêmement endommagés, mais nous avons pu relever au moins trois aigles aux ailes déployées. Le pourtour des losanges bruns est peint de bleu foncé vers l'intérieur et de couleur verte vers l'extérieur. Un losange de petite dimension est inscrit à l'intersection des cercles et définit la limite entre les deux couleurs. Les arêtes du pilier sont soulignées d'un bandeau et les redents sont ornés d'une frise de rinceaux, le tout en ocre rouge (fig. 5). Nous avons relevé des taches sur le revêtement qui pourraient être les résidus du liant de la matière picturale appliquée sur le faux appareil.

La saillie du pilier nord présente une stratigraphie longue et complexe. Le mortier de base appliqué sur la maçonnerie taillée à la broche linéaire verticale²³ est semblable à celui du soubassement précédemment décrit. Un enduit de chaux blanc recouvre ce mortier et un motif de frise noduleuse ocre rouge très délavée y est peint. La matière picturale pénètre de manière particulière, laissant supposer une méthode d'application *a fresco*. La seconde phase de décoration du pilier nord est occupée par le motif de faux appareil ocre jaune à double joint blanc. La troisième phase est composée d'une couche d'enduit de chaux appliquée grossièrement au pinceau sur laquelle est peint un décor de volutes ou de rinceaux ocre rouge et ocre brun avec des nuances fines (fig. 6). Il ne reste pratiquement plus rien de cette phase du décor. À approximativement 2,50 m du sol, nous avons repéré la trace d'un faux appareil sur lequel se trouve un élément de la décoration de la troisième phase. Nous pouvons mettre en relation la stratigraphie de ce secteur avec un motif relevé sur le flanc ouest de la saillie du pilier nord. L'état de conservation de ce secteur est déplorable et il est très difficile d'identifier ce motif, mais il pourrait s'agir d'une représentation d'oiseau ou de dragon (fig. 7). Cependant, le traitement de la couche picturale est différent de celui de la saillie du pilier nord. En effet, la chaux est appliquée plus finement et le dessin est peint de traits, sans aplats ni nuances. Il est possible que ces deux revêtements soient contemporains, mais il reste très difficile de valider cette hypothèse en raison du peu de vestiges conservés et des altérations dues à l'humidité. La quatrième phase n'apparaît qu'en de rares zones de la saillie nord du pilier. Il s'agit d'un plaquage ocre jaune très pâle, taloché grossièrement, qui correspond au mortier intermédiaire du soubassement. La cinquième, qui semble être la phase finale, correspond également à la dernière phase du soubassement. En effet, elle est composée pareillement d'un mortier ocre jaune avec des inclusions fibreuses surmontées d'une couche plus fine d'enduit de chaux blanc.

²³ PIAVAUX Mathieu et DOPÉRE Frans, 2009.



Fig. 7.- Bras nord du transept, bas-côté ouest, flanc ouest de la saillie nord du pilier.
© Aline Wilmet.

Le mur nord du bas-côté ouest présente une stratigraphie complexe qui est difficile à déchiffrer. Un mortier rosé est appliqué sur la maçonnerie. Un second mortier blanc est appliqué par-dessus et couvert de la couche picturale à faux appareil ocre jaune. Quelques fragments de polychromie ocre rouge y sont observables.

Les chapelles du bras nord du transept

Tout comme dans le bas-côté occidental du transept nord, les murs des chapelles du bras nord du transept sont ornés d'un faux appareil ocre jaune à double joint blanc mais qui est néanmoins enrichi de quelques décors. L'entrée des chapelles ne conserve que quelques fragments de polychromie, néanmoins, ceux-ci permettent de souligner deux phases de décoration : la première, en faux appareil et bandeaux rouges, pour souligner les arêtes des arcs, et la seconde, plus colorée, avec files de chevrons bleus et violets appliquées sur un fond jaune pâle. Les piliers sont également peints de ces motifs qui se prêtent bien à des surfaces étroites. L'arc diaphragme de l'entrée des chapelles est orné de ce motif de chevrons qui est disposé d'une manière à provoquer une illusion de profondeur.

Fig. 8.- Chapelles du bras nord du transept, chapelle nord, décors de rubans plissés et de cubes. © Aline Wilmet.

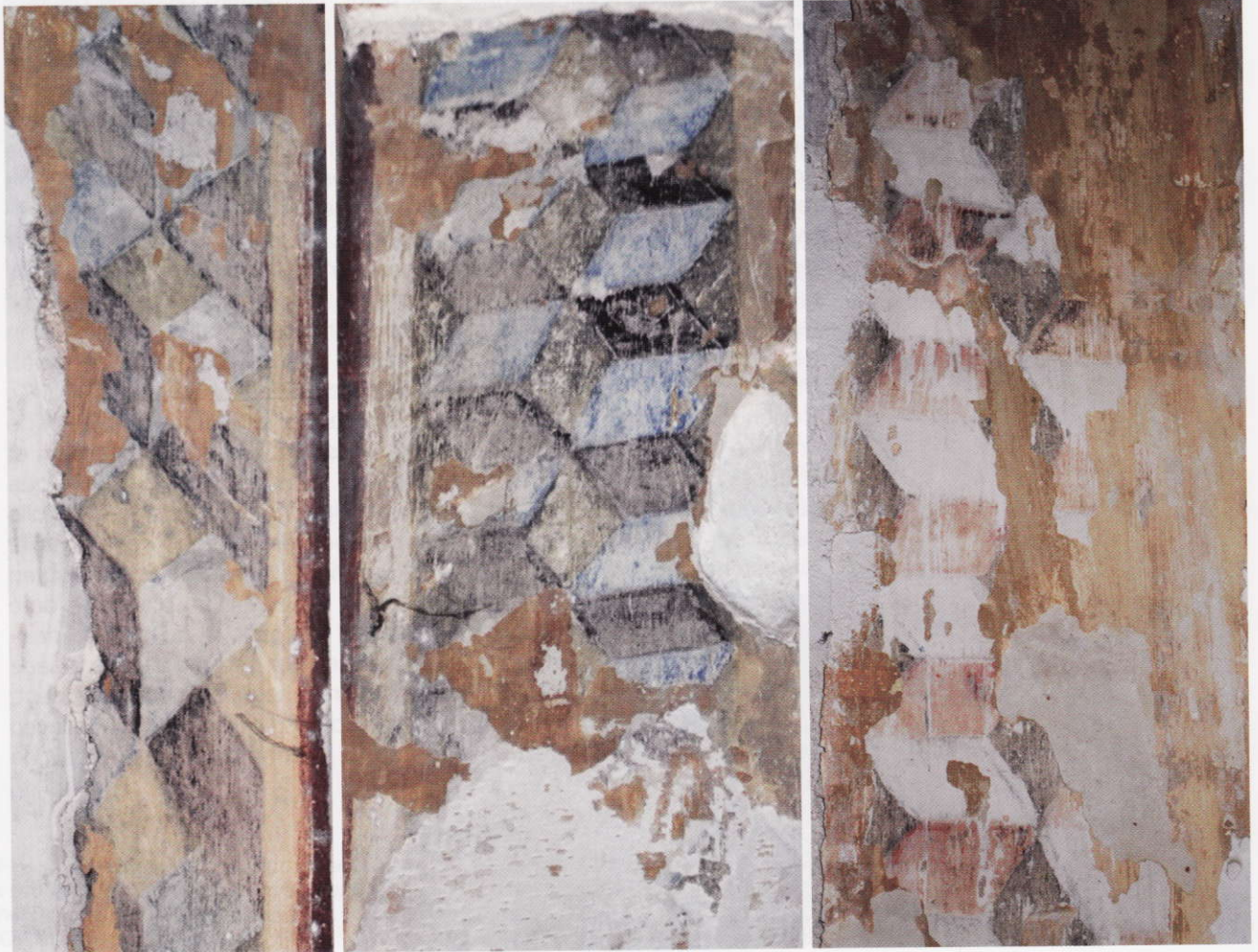


Fig. 9.- Chapelles du bras nord du transept, chapelle nord, retrait nord du pilier séparant les deux chapelles, soubassement de draperies feintes.
© Aline Wilmet.



Nous constatons la présence de traces d'arrachement au niveau des corniches entre les deux chapelles dont le décor diffère. Dans la chapelle nord, le décor des retraits des piliers est identique à ceux observés au niveau de l'arcade d'entrée. En effet, ces zones étroites sont ornées de frises géométriques qui rendent tantôt une impression de cubes en trois dimensions et tantôt un aspect de ruban plissé (fig. 8). Les motifs sont peints en brun et bleu appliqués sur une surface blanche. Le tracé préparatoire y a d'ailleurs été mis au jour en face, sur le mur nord des chapelles. Les faces du cube alternent ici le brun, le rouge et le blanc.

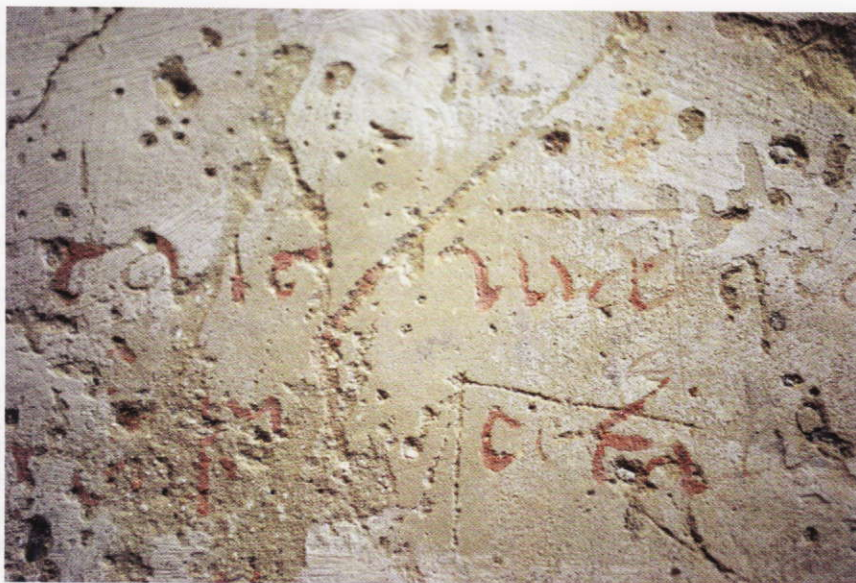
La partie basse du retrait nord-est du pilier séparant les deux chapelles présente des traces d'un motif de fausse draperie dans les tons ocre orangé d'1,20 m de haut (fig. 9). Il est composé dans sa partie supérieure d'un bandeau ocre rouge foncé sous lequel est peint un autre bandeau d'un bleu chatoyant d'où partent les plis du drapé orangé. Nous avons relevé les traces de ce décor sur la face sud du pilier et sur le mur nord à une hauteur similaire. Ce décor de fausses draperies devait orner l'ensemble des parties basses de la chapelle nord.

La stratigraphie générale est composée d'un mortier de base ocre jaune surmonté d'un mortier blanc et fin sur lequel est appliquée la couche picturale. Cependant, le mur nord de la chapelle nord révèle une importante restauration des mortiers de base. En effet, nous avons relevé la présence d'une fissure qui marque la jonction entre deux mortiers différents (fig. 10). Le premier est ocre jaune, sableux et manque de cohésion. Le second est blanchâtre, homogène et compact. Ces deux mortiers sont recouverts d'un enduit de chaux et d'une couche picturale ocre jaune sur laquelle, par endroits, on distingue encore le tracé d'un faux appareil à double joint blanc. Ce dernier a été appliqué après la restauration de l'enduit. Nous avons également relevé la présence de graffiti médiévaux qui ont été réalisés avant l'application du faux appareil peint, car des traces de peintures sont conservées dans l'incision du graffiti (fig. 11).

Fig. 10.- Chapelles du bras nord du transept, mur nord de la chapelle nord, fissure dans les mortiers et jonction entre le mortier jaune (à gauche) et le mortier blanchâtre (à droite). Le revêtement de faux appareil ocre jaune recouvre l'ensemble de manière homogène.
© Aline Wilmet.



Fig. 11.- Chapelles du bras nord du transept, mur nord de la chapelle nord, graffiti avec vestiges de pigment rouge.
© Aline Wilmet.



Tout comme dans la chapelle nord, la chapelle sud est ornée d'un motif de faux appareil à double joint blanc. Un décor figuratif dans les tons ocre rouge et orangé est peint par-dessus ce motif sur le pilier séparant les chapelles (fig. 12) et correspond stratigraphiquement au décor de rubans plissés de la chapelle nord. Il s'agit d'un registre peint en blanc de 40 cm de large et à épaisses bordures rouges au centre duquel sont inscrits des médaillons circulaires rouges. De petits personnages drapés dans une robe longue couvrant les pieds y sont représentés sur un fond orangé se détachant du médaillon. Le personnage situé dans le retrait sud du pilier est le mieux conservé (fig. 13). Il s'agit d'un chanoine

Fig. 12.- Chapelles du bras nord du transept, face sud du pilier séparant les deux chapelles.
© Aline Wilmet.



Fig. 13.- Chapelles du bras nord du transept, chanoine inscrit dans un médaillon.
© Aline Wilmet.



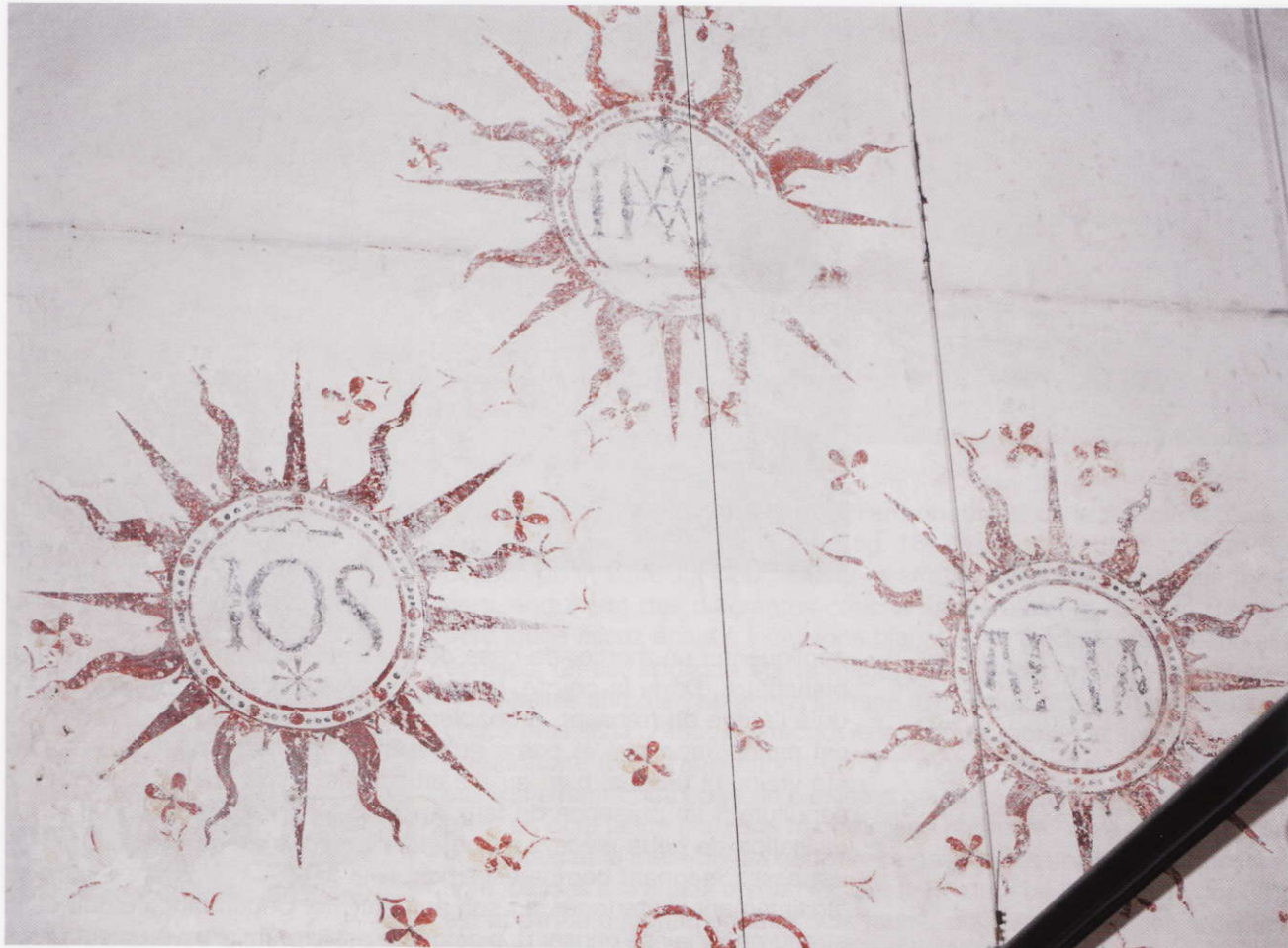


Fig. 14.- Chapelles du bras nord du transept, chapelle sud, vestiges de la dernière phase de revêtement polychrome.
© Aline Wilmet.

prémontré représenté debout et de face, le corps légèrement courbé et dont les proportions sont élancées. La tête est de trois-quarts et les traits du visage ont disparu, mais on distingue encore une tonsure ainsi que le dessin de l'oreille. Il porte un surplis dont le col est taillé en V. Le drapé est naturel et le plissé tombant. Le personnage ramène les bras sur la poitrine et semble tenir un objet dans les mains, probablement un livre.

Nous avons vu que les décors peints s'inscrivent dans une stratigraphie longue qui perdure jusqu'à l'époque moderne. Dans les chapelles, les peintures sont recouvertes de plusieurs couches de chaux dont l'une des dernières est peinte de fleurettes et de soleils avec les monogrammes de Joseph (IOS), de sainte Anne (ANA) et de la Vierge (MAR). Ce décor est probablement réalisé entre la seconde moitié du XVI^e et le XVII^e siècle (fig. 14).

La « crypte »

Sous le transept nord, une salle voûtée d'arêtes conserve quelques vestiges d'un faux appareil blanc à simple joint ocre rouge. Seul le mur occidental conserve la trace de peinture murale. Les arêtes sont soulignées d'un bandeau rouge et jaune. Les arcs formerets sont quant à eux ornés d'un motif de gouttelettes ocre rouge (fig. 15). Le décor est

Fig. 15.- Crypte, mur occidental, revêtement de faux appareil blanc à tracé double ocre rouge.

© Aline Wilmet.



appliqué sur un mortier de base ocre jaune et sur un mortier supérieur blanchâtre. Dans la crypte, la matière picturale est mieux conservée qu'à l'étage du transept, probablement parce que le taux d'humidité y est moins important et parce qu'il semble que cette salle n'ait jamais été vraiment utilisée, bien qu'elle ait peut-être servi ponctuellement de sépulture²⁴. La présence du faux appareil peint atteste pourtant d'une utilisation de cette pièce. Le bon état de conservation du décor mural est assez étonnant comparativement à l'ensemble du site et l'on peut légitimement s'interroger sur son authenticité. Cependant, l'étude de la stratigraphie laisse penser que ce décor est le premier revêtement mural de cette salle basse et est antérieur au faux appareil à double joint blanc sur fond ocre jaune que l'on trouve dans le reste de l'abbatiale.

Le vaisseau central du transept

Les murs du vaisseau central du transept conservent les vestiges d'un motif de faux appareil ocre jaune à double joint blanc avec, au sommet des murs, une frise de rinceaux blancs dont le sens des enroulements alterne et qui est appliquée sur fond ocre rouge (fig. 16)²⁵. Une double bordure blanche encadre cette frise. Les arcs diaphragmes sont peints de manière identique et l'arc est souligné d'un motif d'arcatures tracé en blanc sur fond gris. L'*intrad*os est peint de faux appareil. D'autres vestiges de faux appareil sont encore observables au niveau du pilier séparant les chapelles du vaisseau central. Le revêtement est gravé d'une rosace, postérieure au décor de faux appareil. Le bras sud conserve également des traces de polychromie de ce type, au niveau du vaisseau central et sous la tour du XVI^e siècle.

²⁴ GÉNICOT Luc Francis, « Le bâtiment médiéval » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaëtane (dir.), 1996, p. 41.

²⁵ Ces vestiges sont observables dans les combles de l'abbatiale.

Fig. 16.- Bras nord du transept, vaisseau central, partie est de l'arc diaphragme.
© Aline Wilmet.

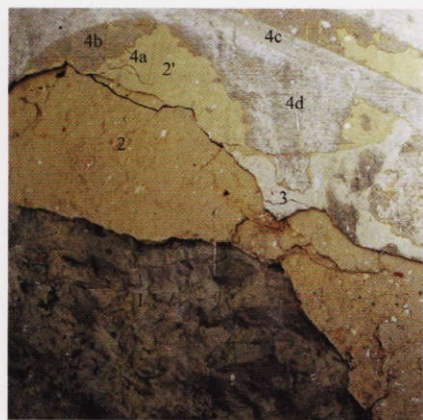


Fig. 17.- Bras nord du transept, première travée du vaisseau central, arc diaphragme, stratigraphie : 1. Maçonnerie ; 2. Mortier ocre avec inclusions blanchâtres ; 2'. Idem mais à hauteur de l'enduit 3 ; 3. Enduit fin et homogène blanchâtre ; 4. Couche picturale, 4a. Ocre, 4b. Gris, 4c. Registres de faux appareil au dessus de l'arcade, 4d. Badigeon de chaux pour le motif d'arcade.
© Aline Wilmet.

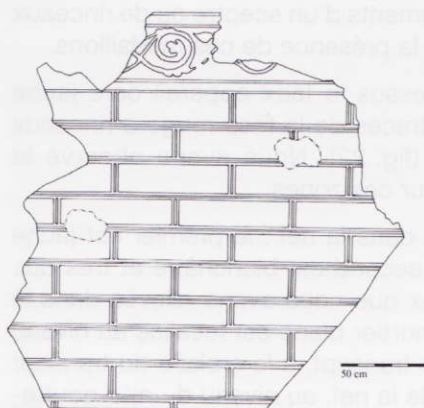


Fig. 18.- Nef, mur gouttereau sud, vestiges de la frise de rinceaux.
© Aline Wilmet.

Les revêtements peints situés sur l'arc doubleau de la première travée du vaisseau central du transept (fig. 16) se trouvent dans un état de conservation suffisant pour relever la stratigraphie complexe des mortiers, enduits et des différentes couches picturales (fig. 17). Un mortier ocre jaune assez épais à inclusions blanchâtres (nodules de chaux mal écrasés) (2) est appliqué sur la maçonnerie (1) de moellons grossièrement taillés afin d'en aplanir la surface. Un enduit blanchâtre à base de chaux plus fin et homogène recouvre le premier mortier et sert de couche préparatoire (3) à l'application de la couche picturale. Cette dernière est également composée de plusieurs couches. L'ensemble du mur est peint en ocre jaune (4a), une bande rouge recouvre l'ocre dans la partie sommitale et le tracé du faux appareil ainsi que les bordures et rinceaux sont réalisés à la chaux en dernier. Sur la bordure de l'arcade, le gris (4b) est appliqué directement sur l'ocre jaune, puis, les tracés des registres (4c) sont effectués et enfin, le dessin des arcades (4c) vient parachever le motif. La « couche » nommée 2' pose un certain problème. En effet, au cours des observations que nous avons menées dans les combles de l'abbatiale, nous n'avons pas relevé la présence systématique d'un enduit intermédiaire entre le mortier ocre (2) et la couche picturale (4).

Dans la partie est du même arc doubleau, un mortier rosé a été repéré. Dans les parties hautes, il n'est présent qu'à cet endroit précis, mais semble être comparable à celui que nous avons détecté sur les piliers du vaisseau occidental du bras nord du transept. Il est appliqué sur le mortier ocre jaune et est situé au même niveau que le mortier blanchâtre (fig. 2). Le décor de la frise rouge à rinceaux blancs est peint sur l'ensemble. Nous avons à nouveau constaté la présence de fissures entre les différents types d'enduits. Alors que dans les chapelles du bras nord du transept, deux enduits constituent une phase de mise en œuvre, les parties hautes des murs du vaisseau central du bras nord en comptent trois. La description de la stratigraphie est identique dans la nef. On y retrouve les mêmes variations de mortiers.

Le vaisseau central de la nef

Les vestiges d'un décor de faux appareil et de frise à rinceaux identiques à ceux du transept sont conservés dans la nef (fig. 18). Nous avons cependant relevé un autre type de décor au niveau de l'arc diaphragme situé entre la nef et le transept. Il s'agit d'une frise végétale

Fig. 19.- Nef, première travée entre la nef et le transept, arc diaphragme, frise végétale bleue sous laquelle on aperçoit encore les rares vestiges de la frise ocre rouge à rinceaux blancs. Localisation des prélèvements de couche picturale effectués sur ce secteur.
© Aline Wilmet.



qui occupe l'ensemble de l'arc (fig. 19) et d'un médaillon figuratif inscrit dans chaque écoinçon. Les couleurs employées sont plus variées et chatoyantes. En effet, nous observons des nuances de bleu, de vert, de rouge, de violet et de jaune. Seul un médaillon figuratif est suffisamment bien conservé pour permettre une description. Il s'agit d'un personnage inscrit dans un large médaillon coloré de bandeaux bleus et violets (fig. 20). Le trait et l'application des couleurs sont réalisés avec beaucoup de finesse. Le personnage est présenté en buste et de profil droit. Il porte une couronne peinte en jaune et rehaussée de nuances violettes et vertes, ce qui lui donne du relief. Le visage imberbe est peint en bleu, mais la joue et les lèvres sont légèrement rosées, donnant un aspect efféminé au personnage (fig. 21). Les cheveux sont mi-longs et d'un bleu plus foncé que la carnation de la peau. Le personnage est drapé dans un vêtement violet, dont le plissé est accentué par des traits rosés. Une importante lacune d'enduit défigure le centre du médaillon et laisse apparaître la maçonnerie. La main gauche du personnage est épargnée. Elle est ouverte, le pouce et l'index joints. Un sceptre est placé derrière le personnage, au niveau de sa tête, du côté gauche du médaillon. Celui-ci est finement détaillé et rehaussé de nombreuses nuances colorées. De minces vestiges de trois autres médaillons probablement semblables à celui précédemment décrit sont conservés dans chaque écoinçon de l'arc triomphal. En effet, quelques traces d'un vêtement dans les teintes rosées, quelques fragments d'un sceptre ou de rinceaux verts, bleus et rouges témoignent de la présence de ces médaillons.

Le décor chatoyant est peint par-dessus le faux appareil ocre jaune comme le démontrent les quelques traces de la frise rouge à rinceaux blancs qui persistent par endroits (fig. 22). Nous avons observé la présence de lacérations de l'enduit sur ces zones.

Deux types de mortiers sont utilisés dans la nef : le premier est jaune sableux avec peu de cohésion et le second est blanchâtre et très dur. Ils sont tous deux semblables à ceux que nous avons relevés dans le bras nord du transept. L'emploi du mortier blanc est localisé au niveau de l'arc diaphragme entre la nef et le transept, à la croisée du transept et dans les deux premières travées de la nef, au niveau du mur goutte-rot sud. Nous avons également constaté des variations de proportions dans la préparation du mortier jaune, les nodules de chaux étant plus ou moins bien écrasés selon les travées.

Fig. 20.- Nef, première travée entre la nef et le transept, arc diaphragme, médaillon dit « du roi », relevé.

© Aline Wilmet.

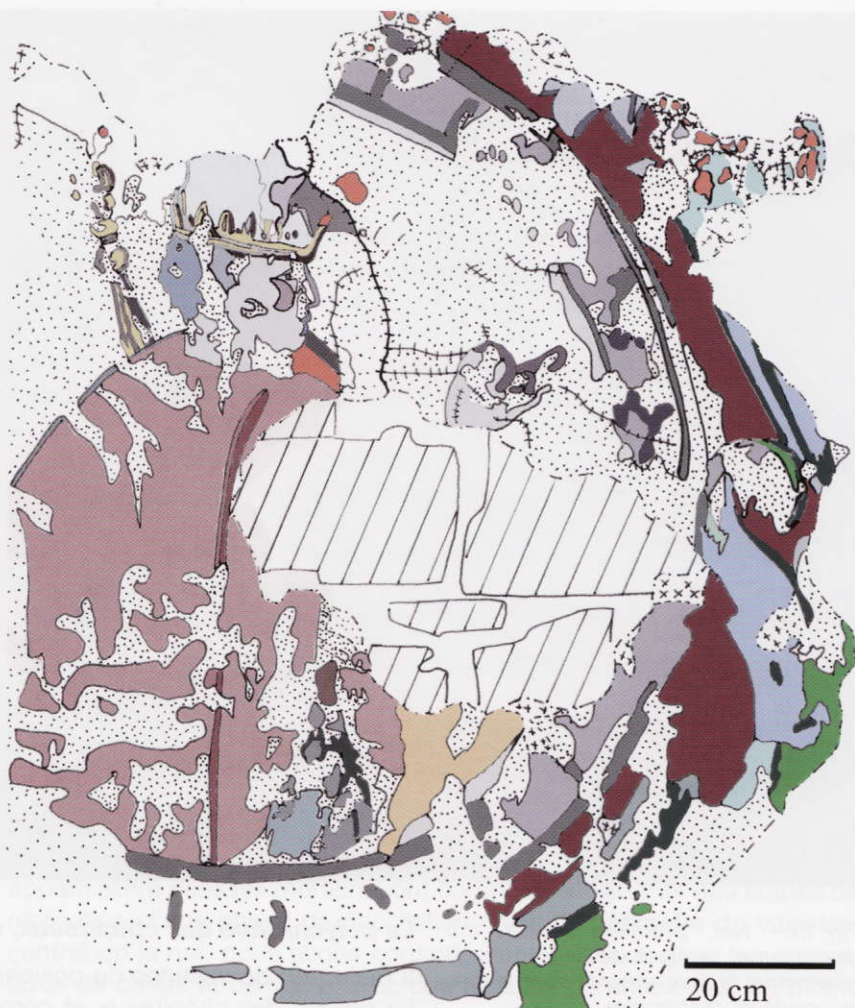


Fig. 21.- Nef, première travée entre la nef et le transept, arc diaphragme, médaillon dit « du roi », détail du visage.

© Aline Wilmet.



Fig. 22.- Nef, première travée, arc diaphragme, vestiges de la frise rouge surmontant le faux appareil sous la frise aux couleurs chatoyantes.

© Aline Wilmet.

La polychromie des chapiteaux, des corniches et des colonnettes

Il reste peu de vestiges de polychromie architecturale dans l'abbatiale. La plupart des chapiteaux et corniches sont situés dans des secteurs de reprise du XVIII^e siècle et ne possèdent plus aucune coloration. Il a été difficile de repérer les vestiges de polychromie qui persistent car ils sont dissimulés derrière un badigeon de chaux moderne. Cependant, nous en avons observés dans le transept nord, sur quatre chapiteaux, ainsi que sur les corniches du bras nord et du bras sud du transept. Deux techniques de mise en œuvre des couleurs ont été relevées. En effet, les chapiteaux sont enduits d'un mélange de chaux et de pigment jaune tandis que les corniches des piliers sont peintes de rouge et de noir à même la maçonnerie. À la différence des revêtements muraux, les structures architectoniques ne possèdent pas une grande variété de coloration. Les chapiteaux et corniches ont été peints de chaux plus tardivement, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Les colonnettes sont peintes d'un badigeon noir fin qui est surmonté d'un mortier jaune épais, lui-même recouvert d'un badigeon de chaux mélangé à un pigment noir.

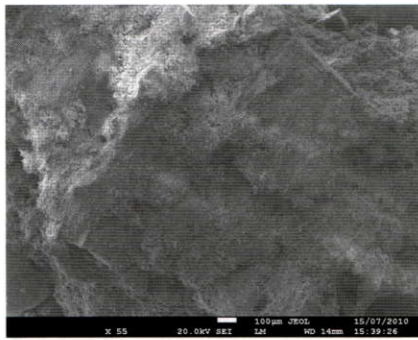


Fig. 23.- Image MEB d'un mortier blanc.
© Aline Wilmet.

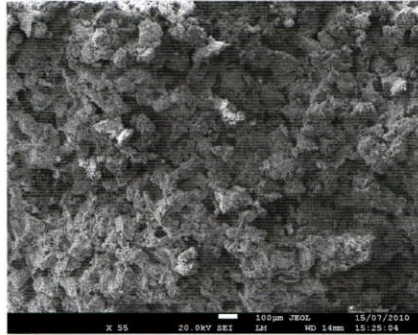


Fig. 24.- Image MEB d'un mortier jaune.
© Aline Wilmet.

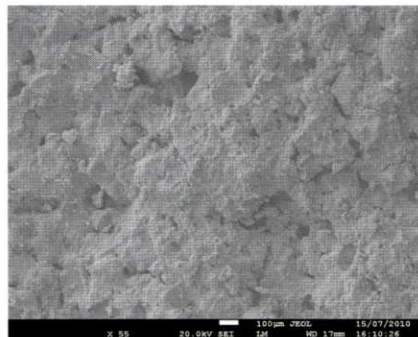


Fig. 25.- Image MEB d'un mortier rouge.
© Aline Wilmet.



Fig. 26.- Image MEB des micro-organismes envahissant la porosité des mortiers jaunes.
© Aline Wilmet.

Les mortiers : l'apport de la microscopie électronique à balayage (MEB)

Suite aux analyses au microscope électronique à balayage effectuées sur 11 échantillons de mortiers répartis dans les secteurs épargnés par les transformations de Laurent-Benoît Dewez, nous avons déterminé les caractéristiques de trois grands types de mortiers qui ont été utilisés dans la mise en œuvre des décors peints de l'abbatiale : le premier est blanc et compact de type mortier gras, avec une forte proportion de chaux dans le mélange (fig. 23) ; le second est jaune, sans cohésion, poreux et pulvérulent avec une forte proportion de sable et une petite quantité d'argile ferrugineuse lui donnant sa teinte et est de type mortier maigre (fig. 24) ; le dernier est rosé et peut être considéré comme un mortier intermédiaire, présentant une juste proportion entre chaux et charge et qui contient un quantité plus importante d'argile ferrugineuse que les mortiers jaunes (fig. 25).

Toutefois, cette analyse MEB rend plus ardue la compréhension de la stratigraphie et des campagnes de décoration de l'abbatiale. L'emploi des matériaux (chaux, sable et argile) présente très peu de variations entre les différentes unités stratigraphiques et ne permet pas de différencier les campagnes de réalisation des décors. En effet, malgré de légères variations au niveau de la couleur et des proportions liant/chaux, les mortiers jaunes sont similaires. Les faibles nuances de proportion qui apparaissent dans les mortiers sont certainement le reflet des étapes de réalisation d'une phase de décoration. Dans le périmètre du vaisseau central de la nef, nous avons constaté des variations dans les proportions de chaux et de sable avec des nodules de chaux plus ou moins bien écrasés selon les travées. Cela peut être le signe de phases de travail dans le chantier ou d'équipes d'artisans différentes. Plus tard, les équipes ont abordé la première et la seconde travée du mur sud ainsi que la croisée du transept. Ils ont employé un enduit blanchâtre et très dur qui a peut-être été choisi pour des raisons purement matérielles. En effet, si les matières premières présentes en quantités mesurées sur le chantier viennent à manquer, les mélanges peuvent être modifiés pour pallier ce problème. Il est également possible que la raison de ces variations soit technologique. En effet, nous avons pu démontrer les raisons de la grande fragilité des mortiers jaunes appliqués sur la maçonnerie par l'analyse MEB qui a non seulement confirmé la faible cohésion de ces mortiers, mais a également décelé la présence de micro-organismes (champignons ou algues) de quelques microns qui envahissent les porosités de la matière (fig. 26). Il est possible que le mortier jaune ait rapidement montré des indices de défaillance et que les artisans aient préféré changer de recette pour éviter que le revêtement mural ne se détériore davantage. Il est donc nécessaire de se baser sur l'étude stratigraphique ainsi que du style pour proposer un phasage convainquant.

Les pigments : l'apport de la spectrométrie Raman

La palette de couleurs employée par les décorateurs de l'abbatiale est relativement variée et riche. L'ocre y est employé majoritairement avec

des variantes allant du jaune au brun, en passant par le rouge. Le bleu, le violet, le rose et le vert sont également employés avec abondance dans des décors géométriques, végétalisants, mais aussi dans la figuration.

Les revêtements de faux appareil, les frises, les motifs rectilignes soulignant l'architecture, les décors figurés sont pour la plupart composés d'ocre. L'analyse Raman des pigments rouges et jaunes donne pour résultat un spectre caractéristique d'un oxyde de fer, la goethite (hydroxyle de fer α FeO(OH)²⁶). Les spectres d'analyses présentent souvent le pic caractéristique de l'hématite accompagnant la goethite. Ce phénomène n'est pas surprenant car la goethite est obtenue par hydrolyse de l'hématite. Le degré de coloration varie en fonction du degré d'hydrolyse. La magnétite, également détectée sur des grains de couleur rouge foncé à noir, est obtenue par cuisson réductrice de l'hématite.

Les coloris bleus sont à base d'azurite et les verts sont issus d'un mélange de goethite et d'azurite. Les pigments peuvent être mélangés au charbon ou au graphite afin de foncer la teinte tout comme ils peuvent être mêlés à de la silice, du quartz ou de la chaux afin de l'éclaircir.

Des pigments plus particuliers sont présents au niveau du médaillon du roi situé sur l'arc diaphragme de la travée entre la nef et le transept. Nous avons en effet détecté la présence de lapis-lazuli (fig. 27), pigment à base d'une roche semi-précieuse qui contient un pourcentage plus ou moins important de lazurite (alumino-silicate de sodium polysulfuré)²⁷. Certains échantillons témoignent de l'utilisation en sous-couche du lapis-lazuli²⁸. Ensuite, des traces de cinabre ont été relevées dans le vêtement rosé du roi. Il s'agit d'un sulfure de mercure (α HgS) qui peut avoir une couleur rouge orangé à rouge vif et peut parfois tendre vers le rouge violacé²⁹. Dans cette peinture, nous avons également détecté la présence d'un pigment vert bleuâtre dont l'identification exacte reste difficile. Il pourrait s'agir de langite ($\text{CuSO}_4(\text{OH})_6 \cdot \text{H}_2\text{O}$)³⁰, un pigment issu

(A) LAPIS LAZULI FRA ANGELICO - KREMER 10530_060705_13F.SPR (B) ABZ3S2E5.DII4-Jun-2010

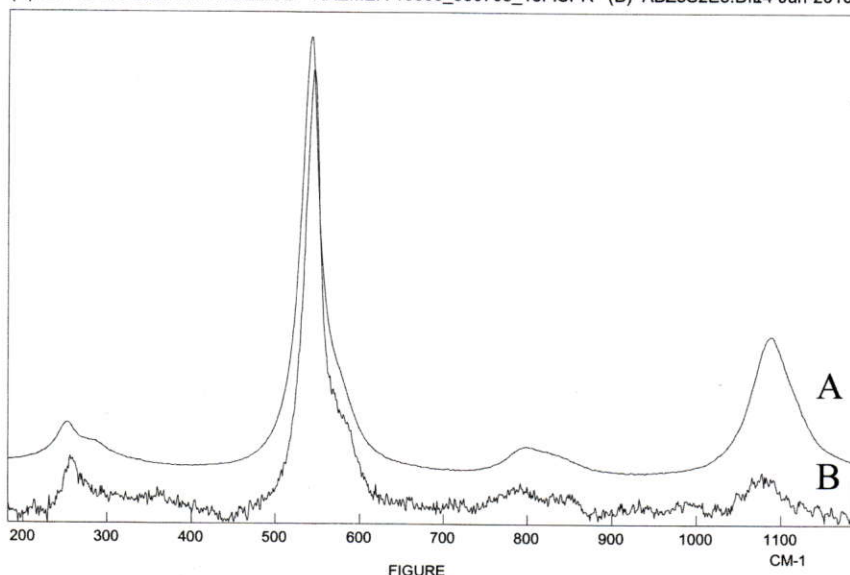


Fig. 27.- Spectre caractéristique du lapis-lazuli.

© Aline Wilmet et Bernard Gilbert (Ulg).

²⁶ GUINEAU Bernard, 2005, p. 341.

²⁷ *Idem*, p. 424.

²⁸ *Idem*, p. 94.

²⁹ *Idem*, p. 226.

³⁰ *Idem*, p. 422.

du groupe des sulfates de cuivre³¹. L'emploi de ces pigments démontre une certaine richesse de l'abbaye de Floreffe et un désir de mettre en valeur cette partie de l'édifice. De plus, ces matériaux précieux doivent être importés. En effet, le gisement le plus exploité de lapis-lazuli se trouve en Afghanistan (au Badakhshan)³² et le cinabre peut provenir de trois sources, l'Espagne (Ciudad Real), la Toscane (Monte Amiata et Ripa) ou la Slovénie (Idrija)³³.

Analyse formelle et typologique

À la fin du XII^e et au XIII^e siècle, les constructeurs de l'abbatiale de Floreffe perpétuent une architecture massive dont les caractéristiques structurelles sont peu influencées par le style gothique tel qu'il se développe en Ile de France³⁴. Les décors ornant l'édifice sont porteurs d'un héritage antique et roman qui empêche toute datation sur base du style car ces ornements ont été employés sur une très longue période. En effet, les motifs tels que les rubans plissés ou frises de chevrons et cubes en trompe-l'œil sont très populaires dans l'esthétique romane. Ceux-ci ornent notamment la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Tournai et sont datés des années 1140³⁵. Il en va de même pour les motifs de draperie feinte, dont l'origine se situe dans les socles de peintures murales romaines antiques. Ce décor connaît un regain de succès à partir du VIII^e siècle et se développe durant l'époque romane, où il intègre des représentations figurées comme il en existe à la Chapelle-des-Moines de Berzé-la-Ville (premier quart du XII^e siècle)³⁶. Ce type de représentation est également présent à Audenarde, en l'église Saint-Éloi et datée du XII^e siècle³⁷.

C'est à l'époque gothique que le motif de faux appareil trouve son apogée, mais son origine se situe également dans les peintures antiques³⁸. Ce décor est très fréquemment employé dans les édifices de nos régions. Il en subsiste des vestiges importants dans la salle du chapitre de l'abbaye de Floreffe³⁹, la salle capitulaire de l'abbaye du Val-Saint-Lambert⁴⁰, l'abbatiale de Villers-la-Ville⁴¹, la sacristie de l'église des

³¹ Le groupe des sulfates de cuivre est composé de l'antlerite, la bonattite, la brochantite, la chalcantinite et la posnjakite (EASTAUGH Nicholas, WALSH Valentine, CHAPLIN Tracey et SIDDAL Ruth, 2008, p. 223).

³² PEREGO François, 2005, p. 445-448.

³³ *Idem*, p. 196.

³⁴ GÉNICOT Luc Francis, « Le bâtiment médiéval » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaëtane (dir.), 1996, p. 43 ; PIAVAUX Mathieu, 2000, p. 250 et 251.

³⁵ MORIS Stéphanie, 2009, p. 107.

³⁶ RUSSO Daniel, 2000, p. 68 et 86.

³⁷ BERGMANS Anna, 1998, p. 328.

³⁸ AUTHENRIETH Hans Peter, « Structure ornementale et ornements à motifs structuraux : les appareils peints jusqu'à l'époque romane » dans OTTAWAY John, 1997, p. 58-71.

³⁹ GÉNICOT Luc Francis, « La salle du chapitre » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaëtane, 1996, p. 96 et 97.

⁴⁰ COOMANS Thomas, « Le bâtiment des moines de l'ancienne abbaye cistercienne du Val-Saint-Lambert (1233-1234) » dans DE JONGE Krista et VAN BAELEN Koen, 2002, p. 150 et 151.

⁴¹ COOMANS Thomas, 2000.



Fig. 28.- Abbaye de Villers-la-Ville, fragment du faux appareil IIIB-1, première moitié XIII^e siècle.

© Aline Wilmet.

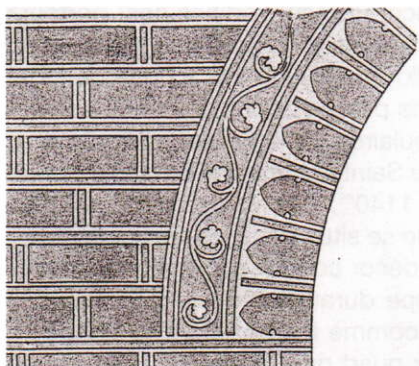


Fig. 29.- Abbaye de Villers-la-Ville, état restitué du décor peint du réfectoire par l'architecte Charles Licot.

© Fonds Villers, Archives du Bureau d'Architecture PEPERMANS (A.B.A.P.).

Dominicains à Louvain⁴², l'abbatiale et la sacristie de l'abbaye d'Aulne⁴³, le cellier de l'abbaye de Cambron⁴⁴, le chœur de l'église Saint-Mort à Huy⁴⁵, etc. Il existe plusieurs variations de ce motif : tracé rouge sur fond blanc, tracé blanc sur fond jaune et parfois sur fond gris ; le tracé peut être simple ou double, régulier ou plus généralement, à main levée ; le faux appareil est généralement de petites dimensions et il peut être agrémenté de fleurettes au centre des assises ou souligné de motifs de frises de rinceaux ou de bandeaux rouges. La datation de ce type de motif est chose malaisée puisqu'il semble être utilisé à partir du XII^e siècle et ce, jusque 1300⁴⁶. Si le premier type de faux appareil employé au Moyen Âge semble être l'appareil blanc à joint ocre rouge⁴⁷, le chœur de l'église Saint-Mort de Huy en conserve néanmoins les vestiges datés des années 1240⁴⁸. Le motif de faux appareil à simple joint ocre rouge conservé dans la « crypte » de l'abbatiale de Floreffe peut tout autant être comparé à celui de la sacristie de l'abbaye d'Aulne, daté du deuxième quart du XIII^e siècle, ou du cellier de l'abbaye de Cambron, daté du XIII^e siècle, comme à celui de la tour nord de l'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert, qui est lui-même daté des années 1300⁴⁹. Tout ceci démontre la difficulté de proposer une datation sur base du motif même.

C'est du décor de faux appareil ocre jaune à double joint blanc dont on conserve le plus de vestiges à Floreffe. Ce dernier est comparable à celui de l'abbatiale de Villers-la-Ville, édifiée entre 1209 et 1283. Le premier revêtement appliqué à Villers (IIIB-1) est un faux appareil ocre jaune à double joint blanc (fig. 28), daté de la première moitié du XIII^e siècle par Thomas Coomans⁵⁰. De plus, tout comme à Floreffe, les arcs sont soulignés de frises de rinceaux et de motifs de fausses arcatures (fig. 29). Les vestiges de faux appareil conservés dans la sacristie du Val-Saint-Lambert sont, malgré la petite taille des assises (10 cm), tout à fait similaires à ceux de l'abbatiale floreffoise et datent de 1233-1234⁵¹. La phase IIIB-2 de Villers datée de 1280⁵² et le décor de l'église des Dominicains de Louvain réalisé dans la seconde moitié du XIII^e siècle⁵³ présentent ce type de motif complexifié : à Villers, le faux joint épais est

⁴² BERGMANS Anna et SCHUDEL Walter, « La polychromie de la sacristie de l'église des Dominicains à Louvain » dans DE JONGE Krista et VAN BAELEN Koen, 2002, p. 167-170.

⁴³ BERGMANS Anna, 1998, p. 334.

⁴⁴ MORIS Stéphanie, 2002.

⁴⁵ DE RIDDER Sophie et REYNIERS Gilbert, 2002 et 2007.

⁴⁶ AUTHENRIETH Hans Peter, « Structure ornementale et ornements à motifs structuraux : les appareils peints jusqu'à l'époque romane » dans OTTAWAY John, 1997, p. 66.

⁴⁷ *Idem*, 1997, p. 58-71. Au sujet des appareils peints, consultez également : CLAUSSEN H., *Zur Farbigkeit in Kirchenräumen des 12. Und 13. Jahrhunderts in Westfalen, Westfalen*, n° 56, 1978, p. 78-72 ; ELLGER D., « Der Ratzeburger Dom und die Frage nach der Farbigkeit romanischer Backsteinkirchen zwischen Niedersachsen und Seeland » dans *Nordelbingen*, n° 39, 1970, p. 23.

⁴⁸ Sophie De Ridder situe ces décors peints autour des années 1240 d'après les études dendrochronologiques (HOFFSUMMER Patrick et Houbrechts David, 1995 ; DE RIDDER Sophie et REYNIERS Gilbert, 2002 et 2007).

⁴⁹ BERGMANS Anna, 1998, p. 329 ; HENROTAY Denis et MIGNOT Philippe, « L'église Saint-Pierre et Saint-Paul d'Andage. Étude archéologique » dans DIERKENS Alain (dir.), 1999, p. 30 et 31.

⁵⁰ COOMANS Thomas, 2000, p. 242.

⁵¹ COOMANS Thomas, « Le bâtiment des moines de l'ancienne abbaye cistercienne du Val-Saint-Lambert (1233-1234) » dans DE JONGE Krista et VAN BAELEN Koen, 2002, p. 150 et 151.

⁵² COOMANS Thomas, 2000, p. 239-243, 368 et 369.

⁵³ BERGMANS Anna et SCHUDEL Walter, « La polychromie de la sacristie de l'église des Dominicains à Louvain » dans DE JONGE Krista et VAN BAELEN Koen, 2002, p. 169.



Fig. 30.- Enluminure d'un psautier liégeois, c. 1265-1285, Paris, Bibliothèque nationale, ms lat. 1077, fol. 175.
D'après OLIVER Judith H., 1988, p. 433.

parcouru d'un filet rouge et à Louvain, des raies diagonales, des dents de scie et des rinceaux de végétaux soulignent les nervures des voûtes.

À Floreffe, les exemples de décors peints figuratifs sont rares, mais ils permettent d'affiner la datation stylistique des phases de décoration. C'est le cas des figures des chanoines de la chapelle sud du bras nord du transept qui sont tout à fait comparables aux enluminures liégeoises des années 1265-1275⁵⁴ (fig. 30). La décoration est de grande qualité, le vêtement tombe avec naturel, le drapé est sobre et peu agité. Le médaillon conservé à l'hôpital de la Bijloke de Gand (fig. 31), daté du troisième quart du XIII^e siècle (1276)⁵⁵, offre également de troublantes similitudes... Il s'agit de saint Julien représenté en pied et dépassant légèrement du médaillon qui l'encadre, positionné de trois-quarts avec un léger déhanché. Bien que le personnage du Bijloke soit plus massif et que le drapé soit légèrement plus rigide que celui du chanoine de Floreffe, la composition de la figuration est tout à fait similaire et ces deux représentations pourraient être contemporaines. Enfin, il faut aussi attirer l'attention sur la chasse de sainte Odile de Kerniel (fig. 32), datée de 1292⁵⁶. Les personnages sont légèrement courbés, le visage souvent de trois-quarts et le drapé du vêtement tombe naturellement, sans nervosité. L'allure de ces figures présente de nombreuses similitudes avec le chanoine de la chapelle sud.



Fig. 31.- Gand, chapelle de l'hôpital du Bijloke, médaillon de saint Julien, troisième quart du XIII^e siècle.
© Lode De Clercq, 1994.



Fig. 32.- Kerniel, châsse de sainte Odile, chêne peint, 1292.
© MARAM Liège.

⁵⁴ OLIVER Judith H., 1976 et OLIVER Judith H., 1988.

⁵⁵ BERGMANS Anna, 1998, p. 309.

⁵⁶ LEMEUNIER Albert (dir.), 1984, p. 75 et 76 ; TIMMERS Jean Joseph Marie, 1980, p. 253 et 254.

Bien que le décor de frise de végétaux entremêlés et de médaillons aux couleurs chatoyantes de la première travée de la nef et les figures de chanoines de la chapelle sud se situent stratigraphiquement au même niveau⁵⁷, ils ne peuvent être comparés stylistiquement et ne peuvent donc pas être contemporains. Il est difficile de proposer une datation précise de cette phase d'ornementation.

Chronologie et rôle structurel des décors

L'analyse des matériaux, conjointe aux données historiques et aux dates obtenues par dendrochronologie ainsi qu'à l'étude de l'iconographie, du style et de la paramentique nous permettent de préciser les datations des revêtements peints de l'abbatiale en quatre phases.

1175-1180 : La salle obscure, dite « crypte », située sous les chapelles du bras nord du transept possède les uniques vestiges d'un faux appareil blanc à simple joint rouge. Nous ne pouvons déterminer si le transept a reçu un revêtement identique à l'origine car la stratigraphie ne correspond aucunement. Certifier que ce décor est contemporain de l'édification du transept n'est donc plus à notre portée. Il est possible que ce décor de faux appareil ait été appliqué en même temps que le faux appareil ocre jaune à double joint blanc, afin de marquer une distinction de fonction entre l'ensemble de l'abbatiale et la « crypte ». Cependant, il est difficile de concevoir que le transept n'ait reçu aucun décor avant l'édification de la nef entre 1180 et 1237. Oubliée de tous, cette salle semble avoir été protégée des transformations réalisées dans le courant du Moyen Âge et des Temps modernes et conserve probablement son décor primitif.

1240-1250 : Les murs sont ornés d'un appareil peint leur donnant un aspect régulier et idéal. Ce décor de faux appareil ocre jaune à double joint blanc orne l'ensemble des surfaces murales de l'édifice et, malgré quelques légères variations dans la composition des mortiers, il s'agit d'une phase homogène. Ce décor n'a pu être mis en œuvre qu'après l'édification de la nef et la pose de la charpente, c'est-à-dire après 1237. Le traitement du motif est tout à fait comparable au revêtement IIIB-1 de Villers ainsi qu'à celui de la sacristie du Val-Saint-Lambert qui semble être de quelques années son aîné. L'approche paléographique des graffitis découverts dans la chapelle nord du bras nord du transept confirme qu'ils soient antérieurs à 1250⁵⁸. Ils sont contemporains de la pose du premier enduit et antérieurs au décor de faux appareil.

1275/1280 – 1290 : C'est dans les chapelles du bras nord du transept que l'on observe les plus importants vestiges de cette phase. Plusieurs motifs tels que les frises de chevrons, les cubes en trompe-l'œil, les cercles sécants ornés de meubles héraldiques, les fausses draperies et

⁵⁷ Ces deux décors sont directement peints sur le motif de faux appareil à double joint blanc.

⁵⁸ L'étude paléographique ne permet pas ici de donner une datation plus précise car il n'existe pas moins de 35 types d'écritures différentes au XIII^e siècle (STIENNON Jean, 1973, p. 112-114).

le registre de chanoines sont ajoutés pour enrichir le motif de faux appareil ocre jaune. C'est principalement l'étude stylistique de ce dernier qui a facilité la datation de cette phase. Éric Palazzo avait attiré l'attention sur la relation entre liturgie et décor. En effet, ce dernier ne joue pas uniquement un rôle ornemental, mais porte un message, une indication iconographique qui doit mettre en évidence le rôle liturgique de certaines parties de l'édifice⁵⁹. Ainsi, les traces d'arrachements des corniches qui témoignent de la présence d'un mur de séparation au Moyen Âge et le décor peint qui diffère d'une chapelle à l'autre confirment leur affectation liturgique distincte.

Ponctuellement, d'autres motifs sont ajoutés dans le transept, notamment au niveau des piliers du bas-côté ouest du bras nord du transept : des motifs polychromes de cercles sécants incluant des motifs d'aigle héraldique, des frises de rinceaux rouges rappelant celles précédemment peintes au faîte des murs et des rinceaux ocre rouge à nuances soignées. Les analyses de laboratoire ont démontré l'emploi de pigments identiques pour l'ensemble de ces décors (l'ocre jaune, l'ocre rouge et le bleu à base d'azurite). Durant le XIII^e siècle, nous constatons que la figuration est presque totalement absente dans l'abbatiale de Floreffe et réapparaît timidement à la fin du siècle, ce qui rejoint les conclusions d'Anna Bergmans⁶⁰.

XVI^e siècle (avant 1563) : La travée située entre la nef et le transept est mise en évidence par un décor inédit dont on conserve l'unique exemple dans l'édifice. Ici, le style, l'usage de couleurs chatoyantes ainsi que l'emploi des pigments précieux tels que le lapis-lazuli et le cinabre marquent une distinction nette entre ce type d'ornementation et celles que l'on trouve partout ailleurs dans l'abbatiale. Au vu de la représentation de profil du personnage, typique de la Renaissance, le décor pourrait avoir été réalisé début du XVI^e siècle, la pose des voûtes sur le vaisseau central en 1563 constituant un *terminus ante quem* à la réalisation de cette phase. L'interaction entre le chœur et cette partie de l'édifice est traditionnellement admise. Nous restons pourtant sceptique en raison de la dimension de ces médaillons qui atteignent à peine 1 m de diamètre et qui devaient sembler de plus petite taille encore si l'on considère les 14 m qui les séparent du sol. Pourrait-on voir dans ces représentations originales, un hommage aux fondateurs de l'abbaye : Godefroid, Ermesinde, Henri l'Aveugle et Anne de Gueldre inhumés dans la chapelle du Salve à la fin du XII^e siècle⁶¹ ?

⁵⁹ PALAZZO Éric, « Les peintures murales et les pratiques liturgiques dans l'église médiévale » dans RUSSO Daniel, 2005, p. 57-62 ; PALAZZO Éric, 2003, p. 7-21 ; PALAZZO Éric et HÉBER-SUFFRIN François, 1989, p. 169-182.

⁶⁰ BERGMANS Anna, « La peinture murale gothique au XIII^e et au XIV^e siècle dans le diocèse de Liège » dans VAN DEN BOSSCHE Benoît (dir.), 2005, p. 157-167.

⁶¹ Les corps de Godefroid, Ermesinde, Henri l'Aveugle et Anne de Gueldre ont été déplacés en 1642 lors de la démolition de l'ancien chœur, à l'emplacement où Dewez réalisa plus tard les autels latéraux du sanctuaire (DUQUENNE Xavier, « L'église au XVIII^e siècle » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaëtane, 1996, p. 63). Malgré l'abandon de la nécropole des comtes de Namur par Philippe le Noble à la fin du XII^e siècle, les corps des fondateurs sont préservés et mis en valeur dans l'abbatiale tout au long de son histoire.

Conclusions et perspectives

Jusqu'à présent, aucune étude approfondie des décors peints médiévaux de l'abbaye de Floreffe n'avait été entreprise. Ainsi, nous voulions attirer l'attention sur l'importance d'un des plus beaux ensembles peints conservés *in situ* en Wallonie. Notre étude prétendait mettre en évidence l'un des parents pauvres de l'histoire de l'art et de montrer son apport à l'histoire d'un bâtiment. Cependant, compte tenu des limites de notre travail, nous n'avons pu réaliser l'étude approfondie du bâti. Il serait pourtant capital d'envisager un programme d'études qui toucherait le transept de l'abbatiale, mais aussi les autres édifices médiévaux de l'abbaye. En effet, il persiste de nombreuses interrogations au sujet des infirmeries et du cellier, dont les décors peints ont également été étudiés et feront l'objet d'un prochain article.

Cette étude, combinée aux données archéologiques et dendrochronologiques, nous a permis d'affiner la datation des phases de décoration de l'abbatiale. La première campagne de décoration semble avoir été réalisée entre 1175-1180, la seconde vers 1240, la troisième dans le dernier quart du XIII^e siècle et la dernière dans le courant du XVI^e siècle, avant 1563. Une étude paléographique permettrait d'affiner encore nos propositions concernant la deuxième phase de décoration de l'abbatiale.

L'apport de l'archéométrie à l'étude des décors peints est ici considérable. En effet, grâce aux analyses de laboratoire, nous avons pu mettre au jour la palette du peintre floreffois et faciliter la lecture de la stratigraphie par l'analyse des mortiers.

Grâce au relevé photographique et graphique réalisé dans toute l'abbaye, notre étude présente l'état de conservation des décors peints en 2010. Ces clichés et dessins permettront ainsi de conserver une trace inaltérable des revêtements muraux. De la même manière, les échantillons qui ont été prélevés dans l'abbatiale pourront être soumis à une quantité d'analyses ultérieures susceptibles de faire progresser les connaissances dans le domaine de la technologie et de la réalisation des revêtements peints.

En dépit de ce potentiel scientifique majeur, ces décors peints sont dangereusement menacés. Soumis aux variations de température et d'humidité, envahis par les sels et les micro-organismes, ces décors risquent en effet de disparaître en grande partie s'ils ne bénéficient pas au plus vite des mesures de protection et de conservation adaptées.

Bibliographie

- ASHOK Roy, *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, Washington, 1993.
- BARBIER Joseph et Victor, « Cartulaire de l'abbaye de Floreffe » dans *Analectes pour servir à l'Histoire ecclésiastique de la Belgique*, t. 17, 1881, p. 7-67.
- BARBIER Joseph et Victor, *Histoire de l'abbaye de Floreffe*, Namur, 1880.

- BARBIER Joseph, « Chronique des abbés de Floreffe » dans *Analectes pour servir à l'Histoire ecclésiastique de la Belgique*, t. 8, 1871.
- BERGMANS Anna, *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw*, Leuven, 1998.
- BUYLE Marjan et BERGMANS Anna, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen*, Bruxelles, 1994 (Monumenten & Landschappen cahier, 2).
- COOMANS Thomas, *L'abbaye de Villers*, Bruxelles, 2000.
- DE JONGE Krista et VAN BAELEN Koen, *Preparatory Architectural Investigation in the Restoration of Historical Buildings*, Louvain, 2002.
- de REIFFENBERG Frédéric Auguste Ferdinand Thomas, *Monuments pour servir à l'histoire des provinces de Namur, de Hainaut et de Luxembourg*, t. 8, Bruxelles, 1844-1874.
- DE RIDDER Sophie et REYNIERS Gilbert, *Huy, église Saint-Mort*, rapport inédit, MRW-DP, Service de l'Archéologie, 2002 et 2007.
- DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales. Les techniques. Actes du colloque, Liège, 2 et 3 octobre 2006*, Namur, 2008.
- DIERKENS Alain (dir.), *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert*, Namur, 1999 (= Études et Documents, Monuments et Sites, 7).
- EASTAUGH Nicholas, WALSH Valentine, CHAPLIN Tracey et SIDDAL Ruth, *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, Oxford, 2008.
- FELLER Robert L., *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 1, Washington, 1986.
- FRIZOT Michel, *Mortiers et enduits peints antiques. Étude technique et archéologique*, Dijon, 1975.
- GÉNICOT Luc Francis (dir.), *Les constructions médiévales de l'ancienne abbaye de Floreffe*, Louvain, 1973.
- GÉNICOT Luc Francis, « Charpentes du XI^e au XIX^e siècle en Wallonie » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et Sites*, t. 4, 1974, p. 33-34.
- GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaëtane (dir.), *L'ancienne abbaye de Floreffe, 1121-1996*, Namur, 1996 (= Études et Documents, Monuments et Sites, 2).
- GUINEAU Bernard, *Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes*, Turnhout, 2005.
- HOFFSUMMER Patrick (dir.), *Les charpentes du XI^e au XIX^e siècle. Typologie et évolution en France du Nord et en Belgique*, Paris, 2002.
- HOFFSUMMER Patrick et HOUBRECHTS David, *Analyse dendrochronologique de l'église Saint-Mort à Huy*, rapport inédit, MRW-DP, Service de l'Archéologie, 1995.
- HOFFSUMMER Patrick, *L'évolution des toits à deux versants dans le bassin mosan : l'apport de la dendrochronologie (XI^e-XIX^e siècle)*, vol. 3, Liège, 1989.
- HOFFSUMMER Patrick, *Les charpentes de toiture en Wallonie*, Namur, 1998 (= Études et Documents, Monuments et Sites, 1).
- LEMEUNIER Albert (dir.), *Huy. Trésors d'Art religieux. Exposition à la collégiale Notre-Dame de Huy du 13 juillet au 26 août 1984*, Huy, 1984.
- MAERE René, *L'église du Séminaire de Floreffe : étude archéologique*, Namur, 1911.
- MORIS Stéphanie, *La polychromie du cellier de l'ancienne abbaye de Cambron. Étude préliminaire à la restauration*, rapport inédit, MRW-DP, Service de l'Archéologie, 2002.
- MORIS Stéphanie, *Les peintures romanes de la cathédrale Notre-Dame de Tournai*, Namur, 2009 (= Études et Documents, Monuments et Sites, 11).
- OLIVER Judith H., *Gothic Manuscript Illumination in the Diocese of Liege (c. 1250 – c. 1330)*, Leuven, 1988.

- OLIVER Judith H., *The « Lambert-le-bègue » psalters: a study in thirteenth century mosan illumination*, London, 1976.
- OTTAWAY John, *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995*, Poitiers, 1997.
- PALAZZO Éric et HÉBER-SUFFRIN François, « L'image dans l'espace liturgique au Moyen Âge » dans *Dans vos Assemblées. Manuel de pastorale liturgique*, vol. 1, Paris, 1989, p. 169-182.
- PALAZZO Éric, « L'espace et le sacré au Moyen Âge. L'apport du décor monumental » dans *Art sacré*, n° 18, 2003, p. 7-21.
- PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Archéologie et archéométrie des mortiers et enduits médiévaux. Étude critique de la bibliographie » dans *Archéologie médiévale*, t. 29, 2000, p. 191-216.
- PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, *Histoire, archéologie et archéométrie des mortiers et des enduits au Moyen Âge*, Lyon, 1998 (thèse Lyon II).
- PARRON-KONTIS Isabelle et PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « L'étude des mortiers et des enduits : l'exemple de la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne en Savoie » dans *Comment construisait-on au Moyen Âge ?*, 2000, p. 48-53 (= Dossier d'Archéologie, n° 251).
- PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, 2005.
- PÉTERS Catherine, *L'église Saint-Mort de Huy. Mémoires d'un monument*, Namur, 2010 (= Études et Documents, Archéologie, 17).
- PIVAUX Mathieu et DOPERÉ Frans, « La taille à la broche linéaire verticale : un nouveau repère chronologique pour l'architecture médiévale de la région mosane » dans CARVAIS R. et al. (dir.), *Édifice et Artifice, Histoires constructives*, Paris, 2010, p. 531-539.
- PIVAUX Mathieu, « La nef de l'abbatiale de Floreffe : étude archéologique » dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, t. 74, 2000, p. 203-251.
- ROUX Caroline, « Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident : le rôle de l'arc triomphal de l'antiquité tardive au Moyen Âge » dans *Hortus artium medievalium*, 2009, vol. 15.2, p. 257-270.
- RUSSO Daniel, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures murales de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) » dans *Revue Mabillon*, t. 11, 2000, p. 57-87.
- RUSSO Daniel, *Peintures murales médiévales, XII^e-XIV^e siècles. Regards comparés*, Dijon, 2005.
- SAPIN Christian (dir.), *Enduits et mortiers. Archéologie médiévale et moderne*, Paris, 1991.
- SAPIN Christian, *Peindre à Auxerre au moyen âge IX^e-XIV^e siècles : dix ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre et à la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre*, Paris, 1999.
- STIENNON Jean, *Paléographie du Moyen Âge*, Paris, 1973.
- TIMMERS Jean Joseph Marie, *De kunst van het Maasland II. De gotiek en de renaissance*, Assen, 1980.
- VAN DEN BOSSCHE Benoît (dir.), *La cathédrale gothique Saint-Lambert à Liège : une église et son contexte. Actes du colloque international de l'Université de Liège, 16-18 avril 2002*, Liège, 2005.
- WEST FITZHUGH Elisabeth, *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3, Washington, 1997.
- WILMET Aline, *L'apport de l'archéométrie à l'étude des décors peints médiévaux de l'abbaye de Floreffe*, mémoire de Master inédit, Université de Liège, 2010.
- WODON Bernard, *Dictionnaire de l'ornement*, Namur, 2008 (= Les Dossiers de l'IPW, 4).